

STUDIEN ZUM WERK DES JACOPO CARUCCI DA PONTORMO

Abhandlung
zur Erlangung der Doktorwürde
der Philosophischen Fakultät I
der
Universität Zürich

vorgelegt von

Kurt Walter Forster

von
Kirchberg SG und Küsnacht ZH

Angenommen auf Antrag
von Herrn Prof. Dr. Gotthard Jedlicka

BRUCKMANN MÜNCHEN 1966

Teilabdruck aus der beim Verlag F. Bruckmann, München,
im Jahre 1966 unter dem Titel PONTORMO erschienenen Monographie

INHALTSVERZEICHNIS



VORWORT	7
ZEITTADEL	10
DIE FLORENTINER MALEREI UM 1500	13
JUGEND UND LEHRZEIT DES JACOPO DA PONTORMO	17
<i>Das Frühwerk</i>	18
<i>Die Heimsuchung (SS. Annunziata)</i>	21
DIE ERSTEN GROSSEN WERKE	26
<i>Die Stanza Borgherini</i>	26
<i>Der Visdomini-Altar und die übrigen Werke bis 1519</i>	33
<i>»Einfluß« und Wahl</i>	37
VERTUMNUS UND POMONA IN POGGIO A CAIANO	39
RELIGIÖSE WERKE UM 1522-1525	48
<i>Die Passionsfresken in der Certosa</i>	49
<i>Zur Wandlung des religiösen Bildes</i>	56
DIE CAPPELLA CAPPONI IN S. FELICITA	58
<i>Vorstufen und Entwürfe zur Grabtragung</i>	61
<i>Der Farbcharakter</i>	62
<i>Die metaphorische Bildgestalt</i>	65
WERKE AUS DER ZEIT DER LETZTEN REPUBLIK	68
<i>Die Heimsuchung von Carmignano</i>	68
<i>Der Anna-Altar</i>	69
PONTORMO UND DÜRER	71
PONTORMO UND MICHELANGELO	76
<i>Das Martyrium der Zehntausend</i>	76
<i>Begegnung und Zusammenarbeit</i>	78
<i>Saturnische Melancholie</i>	79

DIE LOGGIENDEKORATIONEN	
DER VILLEN IN CAREGGI UND CASTELLO	84
DIE ZERSTÖRTEN FRESKEN IM CHOR VON S. LORENZO, 1546–1556 . .	91
<i>Pontormo und die Spirituali</i>	93
<i>Die religiöse Metapher</i>	96
PONTORMOS BILDNISMALEREI	99
INDIVIDUUM UND GESCHICHTE	109
ANMERKUNGEN	113
ANHANG: PONTORMOS BRIEF AN BENEDETTO VARCHI	119
LITERATURVERZEICHNIS	122
<i>Chronologisches Verzeichnis der Quellen</i>	122
<i>Alphabetisches Verzeichnis der Sekundärliteratur</i>	122
VORBEMERKUNGEN zum Kritischen Katalog der authentischen Malereien	
und zum Kritischen Katalog der verlorenen und zerstörten Werke	126
KRITISCHER KATALOG DER AUTHENTISCHEN MALEREIEN	127
KRITISCHER KATALOG DER VERLORENEN UND ZERSTÖRTEN WERKE	148
STANDORTVERZEICHNIS	155
<i>Verlorene und zerstörte Werke unbekannten Standorts</i>	157
NAMEN- UND SACHREGISTER	158
DIE BILDER (<i>Vergleichsabbildungen zwischen Seiten 108/109</i>)	163

PONTORMO UND MICHELANGELO

Das Martyrium der Zehntausend

Über ein Dutzend Bilder und Fresken Pontormos sind aus der zweiten Hälfte des dritten Jahrzehnts erhalten. Nimmt man die zerstörten und verlorenen dazu, so hat Pontormo jährlich etwa fünf Werke fertiggestellt. Äußere Zusammenhänge und innere Kohärenz verzahnen sich dabei vollständig und bringen auch thematische Wendungen. Mit Ausnahme einiger Porträts und einem Fresko zur Fassadendekoration (VI, 274) widmete er sich ausschließlich der religiösen Malerei. Seit den Passionsfresken in der Certosa mündet Pontormos eigene Tendenz in die frühen Bewegungen der katholischen Reform.

»In der Hochrenaissance stellte man Martyrien selten dar. Sie widersprachen dem Begriff des ruhigen Seins, in welchem physische und geistige Kräfte in harmonischem Gleichgewicht stehen.«⁶⁶ Daß aber der Widerstreit physischer und geistiger Kräfte tragisch sein kann, erwies der Passionszyklus in aller Schärfe. Das verdichtete Interesse am Thema des tragischen Sterbens Gottes ist für die italienische Kunst dieser Zeit neu. Auch Michelangelo gestaltete es wiederholt, aber in den späten Pietàs scheitert seine Darstellung im Kunstwerk. Zu Michelangelo bahnte sich eine persönliche Beziehung an in den Jahren der letzten Republik. Während Michelangelo die Verstärkung der Florentiner Fortifikationen überwachte, malte Pontormo wohl das *Martyrium der Zehntausend* für die Nonnen des Spedale degli Innocenti (VI, 275). Thematisch kam das tragische Verhältnis des Geistes zum Fleisch schon kurz zuvor in einer *Erweckung des Lazarus* zur Darstellung. Vasari schildert, daß »die Gestalt des Lazarus, der ins Leben zurückkehrend den Geist ins tote Fleisch zurücknahm, nicht wunderbarer hätte sein können; noch hatte er den Tod in den Augen und in seinen Extremitäten, wo der belebende Geist noch nicht hingedrungen war.« (VI, 274). Wenn hier die Seele auf wunderbare Weise ins Fleisch zurückkehrt und den Leichnam wieder zum lebendigen Leib erweckt, so stellt die Legende der *Zehntausend Märtyrer* alle Stufen der Agonie dar. Verfolgung, Martyrium und Kreuzestod einer römischen Armee unter Achatius wird als Gleichnis des Opfertodes Christi geschildert. Aber das Sterben ist unheroisch, das Martyrium grauenhaft und ohne allen überirdischen Glanz. Das Schicksal dieser Märtyrer ist kein individuelles mehr: Tausende sterben. Die wahllos gehäuften Körper der Gekreuzigten im Wald, die in kollektiver Agonie ineinander verkrampft sind, rufen die Erinnerung an Photographien aus den Konzentrationslagern hervor.

Die Nacktheit der Gestalten ist bedeutungsvoll. Nur die »leitenden Vernichter«, die drei Gestalten des Vordergrundes, sind bekleidet, abgesehen von einer Gruppe im Hohlweg anrückender Soldaten. Opfer und Knechte des schauerlichen Tötens stellen das Martyrium des Fleisches und das Grauen des Todes dar. In der Bildmitte entfesselt sich der Kampf



Umzeichnung nach dem
Martyrium der Zehntausend,
 Abb. 70 (K. 38)

nackter Soldaten. Gegen den linken Rand hin, auf den Nacken eines Gestürzten, laufen wie Radspeichen vier Arme zusammen. Über diesen Widerstand rollt die vernichtende Bewegung aus dem Blickfeld hinaus. Aber die Verzahnung, und damit die anschauliche und metaphorische Verknüpfung von Verfolger und Opfer reicht noch tiefer. Wie aus einzelnen, abgehackten Gliedern zusammengefügt erscheint der Knäuel unter der Bildmitte (vgl. Umzeichnung). Windradähnlich werden die Körperglieder verschiedener Leiber ineinander gefügt.

In den Bildmotiven melden sich unvermittelt starke Anklänge an Michelangelo und Leonardo. Mehr prinzipiell als im Detail erinnern die Reitergestalten des Mittelgrundes an Leonardos Anghiari-Entwürfe. Möglicherweise geht jedoch die Gestalt des ersten sprengenden Reiters, dessen Pferd mit zurückgeworfenem Kopf über einem Gefallenen scheut, auf Leonardos Entwürfe für das *Sforzadenkmal* (bes. die Zeichnung in Windsor, Royal Library, 12, 358) zurück, welche er zweifellos im Dezember 1499 mit nach Florenz gebracht hatte. Die sitzende Gestalt des Vordergrundes zeugt vom frischeren Eindruck, den Michelangelos *Magnifici* in der Medicikapelle auf Pontormo zu machen begannen. Sie teilt den allgemeinen Körperhabitus, die langen Arme, den hohen nach rechts ragenden Hals, auf welchem der Kopf in scharfer Linksdrehung sitzt, ja, Haartracht und die Haltung der Hände mit Giuliano de' Medici. Pontormos Entlehnungen für die Gestalt eines römischen Feldherrn bestätigen indirekt, wie antikisierend Michelangelos Sitzfiguren in der Zeit verstanden wurden. In der Darstellung der Gefesselten und Gekreuzigten ist Pontormo ganz selbständig und von größter Eindringlichkeit. Die räumliche Disposition der *istoria* findet eine Vorstufe in Andrea del Sartos *Taufe des Volkes* (1516/17) im Kreuzgang des Scalzo. Andreas Fresko und Pontormos kleine Tafel stellen über die großen Figuren des Vordergrundes gedrängte Gruppen in kleinem Maßstab. Durch seine eigenen, annähernd gleichzeitigen (1515–18) Erfahrungen mit der *Josephsgeschichte* ging Pontormo bereits über die Anlage des Scalzofreskos hinaus. Das *Martyrium der Zehntausend* wird nach dem gleichen Prinzip gegliedert, das er für die cassone-Dekorationen Borgherinis etwa zehn Jahre früher entwickelt hatte. Das neue Werk entfaltet – wie die *Josephstafel* –

in den Bildbezirken auch eine zeitliche Sequenz: Taufe, Verfolgung, Marter und Kreuzigung.

Im Gegensatz zu nordischen Darstellungen nimmt Pontormo das Thema nicht zum Anlaß grauenhafter Detailschilderung, die ebenso sehr sadistischem wie religiösem Anschauungsunterricht dienen mag. Ohne allen orientalisierenden Prunk im Aufzug der Peiniger (wie ihn auch noch Dürers Tafel der *Mauriziusmarter* in Wien wiedergibt), ohne abgeschlagene Häupter und ausgebohrte Augen, schildert er das Martyrium des Fleisches nach dem Sinn des Wortes Augustins: »Tota vita Christiani hominis, si secundum Evangelium vivat, crux est.« In der Gruppe der elend an Bäume und Pfähle Gekreuzigten wiederholt sich das Leiden Christi. Das Stellvertretend-Erlösende verdunkelt sich dabei aber zur namenlosen Agonie der Menschheit. Um nochmals darauf hinzuweisen: kein Schimmer jenseitigen Lichts mildert das bodenlose Grauen der krampfhaft verrenkten Glieder, die bleiernen Farben der gemarterten Leiber und den Anblick der aufgerissenen Augen der Sterbenden. Eingekleidet (und darin in einen historischen Weltzusammenhang gerückt) und »heroisiert« sind nur die Peiniger; sie allein haben Geste.

Mit der spröden, fleckig aufgetragenen Farbe, die keine große Leuchtkraft mehr besitzt, knüpfte Jacopo nicht nur an die Borgherini-Dekorationen an, er scheint sich auch einer anderen Farbkonzeption zuzuwenden. Die zwei *Kartons* von Michelangelo (s. unten), die Pontormo farbig ausgeführt hat, sind – nach den erhaltenen Versionen zu schließen – farblich von gleichem Charakter wie das *Martyrium der Zehntausend*. Neben einigen Bildnissen aus den dreißiger und vierziger Jahren sind nach diesen Werken keine Malereien Pontormos mehr erhalten, die unmittelbar Aufschluß über seine spätere Farbe geben könnten. Stellenwert und Tendenz dieser neuen Farbgestaltung lassen sich deshalb kaum bestimmen. Aus den wenigen literarischen Zeugnissen über die späteren *Chorfresken* in San Lorenzo muß man auf eine hell-leuchtende Farbe ungewöhnlicher Tonart schließen, die sich eher wieder aus den *Passionsfresken* und der *Grabtragung* von San Felicità herleitet.

67, 69

Begegnung und Zusammenarbeit

Nach dem Zusammenbruch der Republik (an deren Verteidigung er sich zunächst beteiligt hatte) und der Rückkehr der Medici arbeitete Michelangelo weiter an ihrer Kapelle in San Lorenzo, überwachte die Fortführung der Biblioteca Laurenziana und entwarf die Reliquien-Tribüne von San Lorenzo⁶⁷. In Pontormos *Martyrium der Zehntausend* meldete sich Michelangelos Nähe; spätestens 1531 dürfte er mit ihm in persönlichen Kontakt getreten sein. Damit geriet er für Jahre in den Bann von Michelangelos Kunst und Persönlichkeit. Wer hätte sich am Ende des ersten Jahrhundertdrittels der Übermacht des Mannes entziehen können, der von sich sagen konnte, daß er nicht seinesgleichen habe? Pontormos Begegnung mit Michelangelo war durch eine innere Entwicklung in seiner eigenen Malerei vorbereitet und – was tiefer führt – lag wohl in einer Verwandtschaft ihrer Charaktere beschlossen. Von beiden mußte uns nicht ausdrücklich von Zeitgenossen bestätigt werden, daß sie einsam, introspektiv und eigenwillig waren – es spricht mit aller Deutlichkeit aus ihren Werken.

70

Im Herbst 1531 begann Pontormo, möglicherweise im Hause Michelangelos⁶⁸, ein *Noli me tangere* nach Michelangelos Karton zu malen. Das Bild war von Alfonso d'Avalos, Marchese del Vasto, bei Michelangelo bestellt worden, der dann selbst Pontormo für die Ausführung heranzog. Das Werk fand starken Anklang, und Pontormo mußte für Alessandro Vitelli eine Wiederholung anfertigen. Noch vor seiner endgültigen Wegreise von Florenz hatte Michelangelo für seinen Freund Bartolomeo Bettini den Karton einer *Venus* Pontormo zur Ausführung übergeben. Bettini ließ einen Raum seines Hauses von

67

69

Bronzino mit Bildnissen toskanischer Dichter (Dante, Petrarca, Boccaccio, u. a.) ausschmücken, deren Werke die Liebe verherrlichen. Das von Michelangelo entworfene und von Pontormo gemalte Hauptstück dieser Dekoration, die *Venus*, sollte er jedoch nicht bekommen. Das bewunderte, fertige Bild wurde aus Pontormos Werkstatt geholt und dem Herzog Alessandro übergeben. Pontormo erhielt zwar trotzdem seine 50 Scudi, doch kostete ihn der Handstreich – an dem er nicht im geringsten beteiligt war – angeblich die Freundschaft Michelangelos. Bettini wurde mit dem Karton abgespeist (VI, 279).

Beide Werke sind in mehreren Kopien erhalten; ihre Anzahl bestätigt die ungewöhnliche Berühmtheit, welche die Kompositionen im 16. Jahrhundert genossen.

71

In diesen Jahren der Zusammenarbeit mit Michelangelo ist wohl auch die *Madonna mit Jesus und Johannes* (Florenz, Uffizien) entstanden. Clapp sieht Nachklänge von Leonardos Einfluß, doch die Nähe Michelangelos setzt sich deutlicher durch; die *Pitti-Madonna* und besonders die *Medici-Madonna* haben zu dem Bild Pate gestanden. Zum Jesusknaben, der auf Marias hochgezogenem rechten Knie sitzt, gesellt er Johannes, den die Mutter Gottes mit ihrem linken Arm umfaßt, indem sie sich lauschend über ihn vorneigt. Der wuchtige Körperbau Marias und sogar ihr Haar erinnern an Michelangelos Maria im *Tondi Doni*; ihr etwas vorgeschobener und in leichter Spannung verschlossener Mund ist von der *Brügger Madonna*, dem *David*, der *Medici-Madonna* und aus anderen Werken Michelangelos vertraut. Als Zeugnis der Wirkung, die Michelangelos Kunst auf ihn ausübte, und als Leistung aus verwandtem Geist gewinnt das Bild Bedeutung für Pontormos Schaffen der dreißiger Jahre.

Kehren wir nochmals zu den Gründen für Pontormos Annäherung an Michelangelo zurück. Die Wendung ist um so erstaunlicher, als Pontormo in seinen Werken der zwanziger Jahre, vor allem mit den *Passionsfresken*, der *Grabtragung* und der *Heimsuchung*, einen höchst eigentümlichen Stil geprägt hatte, der in den metaphorischen Bildgestalten gipfelt. Nicht Ratlosigkeit oder Opportunismus haben Pontormo verleiten können, sich für lange Zeit in die Kunst Michelangelos zu versenken, sondern das überwältigende Erlebnis der Begegnung muß den Willen dazu geleitet haben. Man vergegenwärtige sich: Pontormo, unwillig gegen Schüler und früh selbständig, seit mehr als zehn Jahren der unabhängigste und einer der berühmtesten Maler in Florenz, mit Aufträgen versehen, setzte im Alter von bald vierzig Jahren seine Zeit an die Ausführung von Michelangelos Kartons. Ja, er wird zum ersten Male in dem bekannten Sinne Manierist. Wenn ihm auch geschmeichelt haben mochte, daß der divino Michelangelo ihn für die Arbeit empfohlen hatte, als Erklärung für den tiefen Wandel eines reifen Mannes bleibt das unzureichend.

Saturnische Melancholie

L'acte de l'artiste... est libre, mais non pas sans motif. Sa liberté réside dans le pouvoir d'équivoque... ou encore dans le processus d'échappement...; elle consiste à assumer une situation de fait en lui donnant un sens figuré au delà de son sens propre.

MAURICE MERLEAU-PONTY⁶⁹

Um die tieferen persönlichen und künstlerischen Gründe von Pontormos erstrebter Annäherung an Michelangelo und seine »Imitation« michelangelesker Kunst zu erhellen, halten wir uns neben den Werken ganz an ihre Selbstzeugnisse und an die Aussagen Vasaris. Es geht nicht darum, in einem Rückgriff auf Biographisches eine voreilige Erklärung für die Wendung in Pontormos künstlerischem Selbstentwurf zu finden. Aufschluß-

reich ist jedoch, wie Biographisches im Werk »aufgehoben« wird, welchen »sens figuré au delà du sens propre« der Künstler nicht nur zu geben vermag, sondern aus ihm heraus erst mit der bestimmten Situation fertig wird.

Selbst der oberflächlichen Betrachtung muß die tiefe Verwandtschaft mancher Charakterzüge Pontormos und Michelangelos auffallen. Michelangelo gestand:

La mia allegrezza è la maninconia,
E' l mio riposo son questi disagi.⁷⁰

Man kennt Vasaris Beschreibung (VI, 279) von Pontormos Atelier, das nur über eine Leiter zugänglich war, die der Maler hinter sich hochziehen konnte. Pontormo floh die Menge, lebte in kauziger Zurückgezogenheit und Verachtung der alltäglichen Annehmlichkeiten, die er sich hätte leisten können. Den wie Michelangelo Unverheirateten beschreibt Vasari wiederholt als »uomo fantastico e solitario«, »malinconico«, »tanto pauroso della morte« (VI, 247, 279, 289.).

In seinem Brief an Benedetto Varchi über den Vorrang der Bildhauerei oder der Malerei nannte Pontormo die Tätigkeiten des Malers »piuttosto fastidi di mente che aumento di vita«. In den Entwurfserien und Wandlungen seiner Malerei folgen wir der Spur seines nie befriedigten Geistes (»si travagliava di maniera il cervello, che era una compassione«, VI, 264). Zwischen der idea und ihrer bildlichen Verkörperung liegt ein steiniger, langer Weg, der sich oft im Ungangbaren zu verirren scheint. Die idea selbst ist unfäßlicher geworden als Raffaels Einfall, die certa idea war, vielmehr tritt sie erst als Ergebnis mühevoller Arbeit hervor. Vasari vermittelt einen Eindruck davon, wenn er am Schluß seiner Pontormo-Vita beschreibt, wie Jacopo sich in San Lorenzo oft an die Arbeit machte, jedoch alsbald in tiefes Nachsinnen versank, so daß er den ganzen Tag nicht imstande war, etwas anderes zu beginnen.

Michelangelos Entwürfe und seine Werkgeschichten bezeugen die quälende Distanz zwischen idea und Verwirklichung, die sich nicht mehr eine in der anderen wechselseitig voranbilden, sondern erst durch die größte Anstrengung der Kräfte vom Funken übersprungen wird. Im Künstler selbst scheint der Gedanke Schwere anzunehmen und oft zu schwinden, was alsbald auch die Hand lähmt. In der Auslegung von Michelangelos Sonett »Non ha l'ottimo artista alcun concetto...« definierte der Freund des Dichters und Pontormos, Benedetto Varchi, 1546 die Arbeit des Künstlers nach Aristoteles als *actio agentis*. Diese »actio agentis ist nichts anderes als die Hervorbringung des Gegenstandes aus der Potenz in den Akt« (»actio agentis nihil aliud est, quam extrahere rem de potentia ad actum«⁷¹). Die Verwirklichung leistet der disegno, der noch eine Generation später von Armenini als »kunstvolle Tätigkeit des Intellekts« begriffen wird, der »seine Kräfte gemäß der »bella idea« in die Tat setzt« (»mettere in atto«⁷²). Daraus verstehen sich die Unruhe und das stete Suchen nach Mitteln und Wegen, welche die idea aus der Potenz in den Akt zu setzen vermöchten: »...man sieht ganz offen, daß dieser Geist immerfort neue concetti und ungewöhnliche Weisen der Verwirklichung suchte, ohne sich je bei einer aufzuhalten.« (VI, 271). Pontormo muß sich so eingehend um Michelangelos maniera bemüht haben, weil er in ihr etwas verwirklicht fand, das ihm bisher unerreichbar geblieben war.

Schon bevor es zum persönlichen Kontakt gekommen war, arbeiteten Michelangelo und Pontormo an Konzepten, die sich in überraschender Weise berühren. Die umgestaltete Fortführung der Biblioteca Laurenziana⁷³ nach 1526 zwingt zwei Räume diskontinuierlich zusammen, ähnlich wie Pontormo in der *Heimsuchung* von Carmignano (1527/28) die Bildbezirke montierte. Während Michelangelo dem schachtartigen Hochraum des Vestibüls auf erhöhter Stufe den Tiefenraum der Bibliothek angliedert, setzt Pontormo die

Bühne des Vordergrundes und die Schlucht der tiefen Straße in Kontrast. Fehlt bei Michelangelo der vermittelnde Bezugspunkt, so ermangelt Pontormos Bild der einheitlichen Perspektive. Nur im zeitlichen Vollzug des Durchschreitens ist die Laurenziana erfassbar, nur im Sprung von Vordergrundfiguren zur taumelnden Tiefe lassen sich die Bezirke der *Heimsuchung* verbinden. In beiden Fällen wird der Übergang entweder schlitzzartig verengt (Laurenziana) oder im Durchblick verstellt (*Heimsuchung*), so daß an entscheidender Stelle die Diskontinuität scharf hervortritt. In dieser Unterbrechung manifestiert sich ein Widerstand gegen die heile, selbstgesetzte Einheit des Kunstwerks. Was der Verwirklichung der idea entgegensteht, hinterläßt einen unauflösbaren Rest im »vollendeten« Werk. Die Antinomien der Entstehung haben noch Teil am Resultat.

Die Charakterzüge, die Pontormo mit Michelangelo verbinden, das Verschlössen-Grüblerische, Zurückgezogene und Ungesellige, die einsam-eigenwillige Verfolgung von Ideen, der Wechsel von Überspannung der Arbeitskraft und dumpfem Dahinsinnen, ihre gemeinsame Neigung zum eigenen Geschlecht, alle diese Züge weisen in der Vorstellung der Zeit auf ihr melancholisches Temperament. Biographische Parallelen verbinden beide, und selbst ihre auffällige physiognomische Ähnlichkeit ist nicht zu übersehen. Aus ihren bärtigen Gesichtern, den tiefen Furchen um ihre nachdrücklich verschlossenen Münder, aus ihrem fragend-gespannten Stirnrunzeln und den eindringlichen, aber undurchdringlichen Blicken sprechen verwandte Personen. Pontormo wirkt gedrungener, gebundener und gequält, während Michelangelo, etwa im Jacopino del Conte zugeschriebenen Bildnis, von einem »air de grandeur« umgeben scheint, das ihm mehr Gelöstheit schenkt. Doch sein Geständnis: »Ich bin immer allein und spreche mit niemandem« (Brief an Leonardo Buonarroti, März 1549) redet auch Pontormo aus dem Herzen.

Im Kreis der Florentiner Neuplatoniker hatte das melancholische Temperament eine Aufwertung erfahren, die ihm frühere Zeiten versagten, wohl aus Furcht vor den wahn-sinnsähnlichen Eigenschaften, von denen es oft begleitet wird. Das moderne Charakterbild des Künstlers leitet sich historisch aus dieser neuen Bewertung der melancholia generosa her. »Der selbstgenügsame ‚homo literatus‘ fand sich hin- und hergerissen zwischen zwei Extremen der Selbstbestätigung, der Hybris und dem Zweifel an sich selbst, der manchmal bis zur Verzweiflung führte; die Erfahrung dieses Dualismus brachte ihn zur Entdeckung der neuen intellektuellen ‚Konstitution‘, die ein Abbild dieser tragischen und heroischen Zerrissenheit war – die Konstitution des ‚modernen Genies‘⁷⁴«.

Aristoteles' Behauptung, daß alle wahrhaft überragenden Männer Melancholiker gewesen seien, führte zum Begriff des furor melancholicus, von dem der Künstler ergriffen und zu höchsten Leistungen gedrängt werde. Marsilio Ficino rehabilitierte das Gestirn der Melancholiker, den kalten Saturn, der den metaphysisch-spekulativen Geist (mens) beherrscht⁷⁵. Bei ihm gehört die imaginatio noch unter die Herrschaft des Mars oder der Sonne, doch ging die Ausmünzung der saturnischen Melancholie bald über solche Sondierungen hinweg. 1590 verband Lomazzo in seiner »Idea del tempio della pittura« (Kap. IX) in stark vereinfachter und andererseits schicksalshaft auf den ganzen menschlichen Charakter ausgeweiteter Weise das Saturnische mit Michelangelo. Saturn, »der alte Gott, der Herrschaft für Weisheit aufgegeben und ein Leben auf dem Olymp mit einer Existenz vertauscht hatte, die ihn in die höchste Sphäre des Universums und in die innerste Tiefe der Erde versetzte, Saturn wurde schließlich der Hauptpatron der Florentiner platonischen Akademie«⁷⁶. Die Erde, das Trockene und Kalte, Herbst, Abend und Alter sind seine »Elemente«. Hier werden wir zurückgeführt in die Gefährdungen des melancholischen Temperaments, das nur zwei Extremlagen kennt: dem Gewöhnlichen unerreichbare Leistung oder dumpfe Bewegungslosigkeit und Fesselung des Geistes in Stumpfheit und Irrsinn. Die saturnische Melancholie ist nicht nur das Stigma derjenigen, die zu höchsten Leistungen berufen sind, sie eröffnet auch eine neue tragische Existenz Erfahrung. Wie



Albrecht Dürer, *Melencolia I*.
Kupferstich (Detail)

der Geist in ohnmächtiger Stumpfheit gekettet liegt, so ist die Seele nach Landinos Worten im Körper gefangen: »animi inclusi coeco corporis carcere sunt: negat Plato beatos esse pœsse nisi postquam a terrenis vinculis soluti in naturam nostram liberi redierimus«⁷⁷. Dieses wiederkehrende Bild läßt sich ohne große Schwierigkeiten mit der christlichen Lehre vereinbaren und gewinnt so seinen Platz in der neuplatonischen Theologie. Die Neuplatoniker nannten das Reich des Materiellen »il mondo sotterraneo« und verglichen die Existenz der menschlichen Seele, während sie im Körper »gefangen« liegt, mit dem Leben »apud inferos«⁷⁸. Es scheint gerechtfertigt, Ficinos Begriff der *acedia* mit der Vorstellung der gefesselten, gequälten Seele der Melancholiker zu verbinden, deren »Krankheit« nichts anderes ist als die Grundstimmung der künstlerischen Existenz. Petrarca verwandte den Begriff der *acedia* schon nicht mehr im rein theologischen Sinne des Lasters, sondern eher im späteren humanistischen der *melancholia*. Boccaccios *Vita di Dante* (Kap. 8) prägte für die Charakterisierung des Künstlers den Ausdruck »malinconico e pensoso«, den Vasari im gleichen Sinne formelhaft wieder verwandte für Pontormo, den er als »malinconico«, »fantastico e solitario« schildert. Im *furor divinus* entringt sich der Geist der saturnischen Trägheit. Die angstvolle Existenz lichtet sich in der Schau des gött-

lichen Seins. Doch die qualvoll-einsame Kontemplation – und darin die Melancholie – ist unabdingbare Voraussetzung dieses höheren Zustandes, der den Künstler allein zu vollkommenem Schaffen befähigt.

Panofskys Deutung von Dürers Kupferstich der *Melencolia I* (B. 74) hebt nochmals den bedeutungsvollen Konflikt zwischen idea und Verwirklichung hervor: »Die reife und gelehrte Melancholia bedeutet theoretische Einsicht, die denken, aber nicht handeln kann. Das unwissende Kind, das sinnlose Kritzeleien auf seine Tafel setzt und beinahe den Eindruck von Blindheit erweckt, bedeutet praktische Fertigkeit, die handelt, aber nicht denkt. Theorie und Praxis sind derart nicht ‚beisammen‘, sondern tief getrennt; das Ergebnis ist Unvermögen und Schwermut«⁷⁹. Betrachten wir Pontormos Leben und Arbeit in den ersten Jahren des Prinzipats in diesem Licht, so klärt sich seine eigenartige Selbstaufgabe und seine Unfähigkeit, die Dekorationen in Poggio a Caiano fortzuführen. Die frühen dreißiger Jahre sind in der Tat eine Phase von »Unvermögen und Schwermut«. Versunken und verpuppt in ungeborene Konzeptionen, übt Pontormo seine Hand beinahe in der Art des kleinen Putto auf Dürers *Melencolia I*, an der Ausführung der Kartons, in deren invenzione zweifellos ein Geheimnis verschlossen lag, das er ihnen, das er der Kunst Michelangelos zu entreißen hoffte.

ANMERKUNGEN

- 66 M. Dvořák, 1929, II, Seite 126.
- 67 J. S. Ackerman, *The Architecture of Michelangelo*, London, 1961, II, Seite 43 ff., 31 ff.
- 68 E. Steinmann, 1925/26, Seite 3 ff.
- 69 M. Merleau-Ponty, *Phénoménologie de la perception*, Paris, 1945, Seite 201.
- 70 C. Frey, *Die Dichtungen des Michelangelo Buonarroti*, Berlin, 1897, Seite 87.
- 71 B. Varchi, *Opere*, II, Trieste, 1858/59, Seite 615.
- 72 G. B. Armenini, *De' veri precetti della pittura*, Ravenna, 1587, I, 4, Seite 37.
- 73 R. Wittkower, »Michelangelo's Biblioteca Laurenziana«, in: *Art Bull.*, XVI, 1934, Seite 123–218.
- 74 R. Klibansky, E. Panofsky u. F. Saxl, *Saturn and Melancholy*, 1964, Seite 247.
- 75 Marsilio Ficino, *De vita triplici, problemata* XXX, 1.
- 76 R. Klibansky, E. Panofsky u. F. Saxl, op. cit., Seite 273.
- 77 Cristoforo Landino, *Disputationes*, II, 22.
- 78 E. Panofsky, *Studies in Iconology*, New York, 1939, Seite 203 f.
- 79 E. Panofsky, *Art and Life of Albrecht Dürer*, Princeton, 1955, Seite 164.

LITERATURVERZEICHNIS

Chronologisches Verzeichnis der Quellen

JACOPO DA PONTORMO, Brief an Benedetto Varchi über *Quale sia più nobile la pittura o la scultura* von 1548, in: B. Varchi, *Due Lezioni*, In Fiorenza appresso Lorenzo Torrentino, MDXLIX, Seite 132–135 (zitiert nach der Ausgabe des Emilio Cecchi, Jacopo da Pontormo, *Diario*, Florenz, 1956, Seite 87–94).

JACOPO DA PONTORMO, *Diario fatto nel tempo che dipingeva il coro di San Lorenzo* (1554–1556). Autograph in der Biblioteca Nazionale di Firenze: Miscellanea Magliabechiana, Cl. VIII, num. 1490. Zuerst vollständig publiziert von Clapp, 1916, Appendix III, Seite 295–307 (zitiert nach der Ausgabe des Emilio Cecchi, Jacopo da Pontormo, *Diario*, Florenz, 1956, Seite 21–85).

BENEDETTO VARCHI, *Due Lezioni*, Florenz, 1549 (zitiert nach B. Varchi, *Opere* II, Trieste, 1859).

GIORGIO VASARI, *Le vite dei più eccellenti pittori, scultori ed architettori*, 2^a edizione, Florenz, 1568 (zitiert nach Vasari-Milanesi, *Le vite...*, Florenz, 1881 ff.).

RAFFAELE BORGHINI, *Il Riposo*, Florenz, 1584 (zitiert nach der Ausgabe von 1730).

AGOSTINO LAPINI, *Diario Fiorentino* (etwa 1587 bis 1596), Florenz, 1596.

FRANCESCO BOCCHI, *Le Bellezze della Città di Fiorenza*, Florenz, 1591 (zitiert nach CINELLIS Ausgabe *Le bellezze della città di Fiorenza...* scritte già da m. Francesco Bocchi ed ora de m. Giovanni Cinelli ampliate e accresciuta, Florenz, 1677).

FERDINANDO LEOPOLDO DEL MIGLIORE, *Firenze Città Nobilissima illustrata*, Florenz, 1684.

Ristretto delle cose più notabili della città di Firenze, Florenz, 1689.

GIUSEPPE RICHA, *Notizie istoriche delle Chiese Fiorentine*, Florenz, 1754–1762.

DOMENICO MORENI, *Notizie istoriche dei contorni di Firenze*, Florenz, 1791–1795.

DOMENICO MORENI, *Continuazione delle memorie della basilica di San Lorenzo*, Florenz, 1816.

FRANCESCO MILIZIA, *Dizionario delle belle arti del disegno*, II, 1797.

Alphabetisches Verzeichnis der Sekundärliteratur

ALAZARD, J., *Le portrait florentin de Botticelli à Bronzino*, Paris, 1924.

ANDREWS, K. K., *Three Pontormo Drawings in the National Gallery of Scotland*, in: *Burl. Mag.*, D, 1958, Seite 436–439.

BALDINI, U., *Catalogo*, Quaderni Pontormeschi, I, Empoli, 1956.

BASSI, E., *Due disegni inediti del Pontormo*, in: *Emporium*, 1945, Seite 82–85.

BECHERUCCI, L., *Disegni del Pontormo*, Bergamo, 1943.

BECHERUCCI, L., *Manieristi Toscani*, Bergamo, 1944.

BERENSON, B., *The Florentine Painters of the Renaissance*, New York, 1896, 1906.

BERENSON, B., *Italian Pictures of the Renaissance*, Oxford, 1932.

BERENSON, B., *The Drawings of the Florentine Painters*, London 1903; Chicago, 1938.

BERENSON, B., *I Disegni dei pittori fiorentini*, Mailand, 1961, Bd. I, Seite 444–467.

BERENSON, B., *Italian Pictures of the Renaissance, Florentine School*, I, London, 1963.

BERTI, L., *Fortuna del Pontormo*, Quaderni Pontormeschi, II, Empoli 1956.

- BERTI, L., *Semblanze del Pontormo*, Quaderni Pontormeschi, v, Empoli 1956.
- BERTI, L., *Pontormo, Disegni*, Florenz, 1965.
- BERTINI, A., *Disegni inediti del Pontormo e delle cerchia del Rosso nella Biblioteca Reale di Torino*, in: Bollettino d'Arte, 1952, Seite 310-314.
- BINYON, L. und HILL, G. F., *The Vasari Society for the Reproduction of Drawings of Old Masters*, Part I, 1905/06, Nr. 22.
- BODMER, O., *Die Fresken in der Papstkapelle im Chiostro Grande von S. Maria Novella*, in: Mitteilungen d. kunsth. Institutes in Florenz, 1931, III, Seite 355.
- BRAVO, C. DEL, *Una proposta per il Pontormo*, in: Paragone, 151, 1962, Seite 54 f.
- BRITISH MUSEUM QUARTERLY, *A Sheet of Studies by Jacopo da Pontormo* (E. A. P.), VIII, 1933/34, Seite 66.
- CARNASECCHI, C., *Sul ritratto d'Alessandro de' Medici dipinto dal Pontormo*, in: Rivista d'Arte, 1909, Seite 31 f.
- CAROCCHI, G., *Chiesa di Sant'Anna sul Prato*, in: L'Illustratore fiorentino, 1906, Seite 96 f.
- CECCHI, E., Hrsg., *Jacopo da Pontormo, Diario*, Florenz, 1956.
- CECCHI, E., *Pontormo e il manierismo fiorentino*, in: Libera cattedra di storia della civiltà fiorentina, secoli vari, Florenz, 1958.
- CLAPP, F. M., *On Certain Drawings of Pontormo*, Florenz, 1911.
- CLAPP, F. M., *Un ritratto di Alessandro de' Medici nella raccolta Johnson a Filadelfia*, in: Rassegna d'Arte, XIII, 1913, Seite 63 f.
- CLAPP, F. M., *Les dessins de Pontormo*, Paris, 1914.
- CLAPP, F. M., *Jacopo Carucci da Pontormo, His Life and Work*, New Haven und London, 1916.
- CLAPP, F. M., *A Letter to Pontormo*, in: Art Studies, 1923, Seite 65 f.
- COLASANTI, A., *Il Diario di Jacopo Carrucci da Pontormo*, in: Bull. d. soc. filol. romana, 1902, Seite 35-59.
- COMSTOCK, H., *Identification of a Pontormo Portrait Maria Salviati de' Medici and Her Son Cosimo*, in: Connoisseur, 107, 1941, p. 213 f.
- COX, J., *Pontormo's Drawings for the Destroyed Vault of the Capponi Chapel*, in: Burl. Mag., xcvi, 1956, Seite 17 f.
- COX-REARICK, J., *The Drawings of Pontormo*, Cambridge (Mass.), 1964.
- CROWE und CAVALCASELLE, *A New History of Painting in Italy*, hrsg. v. E. Hutton, London, 1908/09, Bd. III.
- CROWE und CAVALCASELLE, *A History of Painting in Italy*, Bd. VI, Siene und Florentine Masters of the XVI century, hrsg. v. T. Borenius, London, 1914.
- CRUTTWELL, A., *A Guide to the Paintings in the Florentine Galleries*, London, 1907.
- CRUTTWELL, A., *A Guide to the Paintings in the Churches and Minor Museums of Florence*, London, 1908.
- DELACRE, M., *Sur deux dessins de Pontormo*, in: Bulletin des Musées de France, 1931, Seite 139-142.
- DIPIETRO, F., *Due disegni di Jacopo da Pontormo finora attribuiti al Correggio*, in: Vita d'Arte, 1912, II, Seite 77 ff.
- Disegni della R. Galleria degli Uffizi*, Florenz, 1912, I, 1.
- DVORAK, M., *Geschichte der italienischen Kunst im Zeitalter der Renaissance*, II, München, 1929.
- FABRICZY, K. V., *Das Tagebuch Jacopo da Pontormos*, in: Rep. f. Kunstwissenschaft, xxvi, 1903, Seite 95 f.
- FASOLA, G. NICCO, *Pontormo e Dürer*, in: Arti figurative, II, 1946, Seite 37-48.
- FASOLA, G. NICCO, *Pontormo o del cinquecento*, Florenz, 1947.
- FASOLA, G. NICCO, *Alcune Revisioni sul Pontormo*, Quaderni Pontormeschi, IV, Empoli, 1956.
- FORSTER, K. W., *Probleme um Pontormos Porträtmalerei, I*, in: Pantheon, VI, 1964, Seite 376-385.
- FORSTER, K. W., *Probleme um Pontormos Porträtmalerei, II*, in: Pantheon, IV, 1965, Seite 217-231.
- FORSTER, K. W., *Probleme um Pontormos Porträtmalerei, III, Ein Beitrag zum Porträtwerk Michele Tosinis*, in: Pantheon, 1967.
- FORSTER, K. W., *Pontormo, Michelangelo and the Valdésian Movement, erscheint in den Akten des 21. Internationalen Kongresses für Kunstgeschichte*, Berlin, 1966.
- FRAENCKEL, I., *Jugendwerke des Pontormo*, in: Festschrift f. Walter Friedländer, Freiburg/B., 1933 (maschinengesch. Exemplare im Warburg Institute, University of London, und im Kunsth. Institut in Florenz), Seite 137-172.
- FREEDBERG, S. J., und COX-REARICK, J., *Pontormo's Predella for the S. Michele Visdomini Altar*, in: Burl. Mag., ciii, 1961, Seite 78 f.
- FREEDBERG, S. J., *Painting of the High Renaissance in Florence and Rome*, Cambridge (Mass.), 1961.
- FRIEDLÄNDER, W., *Die Entstehung des antikklassischen Stiles in der italienischen Malerei um 1520*, in: Rep. f. Kunstwissenschaft, xxxvi, 1925, Seite 49-86.
- FRIEDLÄNDER, W., *Mannerism and Anti-Mannerism in Italian Painting*, New York, 1957.
- GAMBA, C., *Un quadro del Pontormo a Carmignano*, in: Rivista d'Arte, II, 1904, Seite 13 f.
- GAMBA, C., *Quadri nuovamente esposti agli Uffizi*, in: Bollettino d'Arte, 1907, Seite 20 ff.

GAMBA, C., *A proposito di alcuni disegni del Louvre*, in: *Rassegna d'Arte*, 1909, Seite 37.
 GAMBA, C., *Un ritratto di Cosimo I del Pontormo*, in: *Rivista d'Arte*, VII, 1910, Seite 125 ff.
 GAMBA, C., *La Ca' d'Oro e la Collezione Franchetti*, in: *Bollettino d'Arte*, X, 1916, Seite 325.
 GAMBA, C., *Il Pontormo*, Florenz, 1921.
 GAMBA, C., *Pontormo*, in: *Enciclopedia Italiana*, Rom, 1949, Bd. 27, Seite 906.
 GAMBA, C., *Contributo alla conoscenza del Pontormo*, Florenz, 1956.
 GIGLIOLI, O. H., *Il San Giovanni Evangelista e il S. Michele dipinti da Pontormo per la chiesa di San Michele a Pontormo presso Empoli*, in: *Rivista d'Arte*, III, 1905, Seite 146 f.
 GIGLIOLI, O. H., *Di un disegno del Pontormo non identificato*, in: *Bollettino d'Arte*, XIV, 1920, Seite 36.
 GIGLIOLI, O. H., *Chiaroscuro inediti di Andrea del Sarto, di un suo aiuto, e del Pontormo*, in: *L'Arte*, XXIX, 1926, Seite 365 ff.
 GIGLIOLI, O. H., *Disegni sconosciuti di Filippino Lippi e del Pontormo*, in: *Dedalo*, VII, 1926/27, Seite 777-791.
 GIGLIOLI, O. H., *Un chiaroscuro inedito del Pontormo nella Galleria degli Uffizi*, in: *Bollettino d'Arte*, XXVIII, 1935, Seite 341 ff.
 GOLDSCHMIDT, F., *Pontormo, Rosso und Bronzino*, Diss., Leipzig, 1911.
 GOLDSCHMIDT, F., *Zeichnungen von Jacopo Carucci da Pontormo*, in: *Amtl. Berichte aus den Königl. Kunstslgn.*, 1915, Seite 84-93.
 GRASSI, L., *Appunti sul Pontormo e i suoi disegni*, in: *Emporium*, 1946, Seite 29-46.

HALM, P., DEGENHART UND WEGNER, *Hundert Meisterzeichnungen aus der Staatlichen Graphischen Sammlung*, München, 1958, Seite 47 f.
 HENTZEN, A., *Neu erworbene und aus Provinzmuseen zurückgeogene Gemälde*, in: *Jahrb. d. preuß. Kunstslgn.*, 61, 1940, Seite 30-39.

JACOBSEN, E., *Die Handzeichnungen der Uffizien in ihren Beziehungen zu Gemälden, Skulpturen und Gebäuden in Florenz*, in: *Rep. f. Kunstwissenschaft*, XXI, 1898, Seite 281 ff.

KATALOG: *Mostra dei disegni di Andrea del Sarto e del Pontormo*, Florenz, 1910.

KATALOG: *Exposition de l'art italien de Cimabue à Tiepolo*, Paris, 1935.

KATALOG: *Mostra del cinquecento toscano*, Florenz, 1940.

KATALOG: *Fontainebleau e la maniera italiana*, Neapel, 1952.

KATALOG: *Pontormo to Greco: The Age of Mannerism*, Indianapolis, 1954.

KATALOG: *De Triomf van het Manierisme*, Amsterdam, 1955.

KATALOG: *Mostra del Pontormo e del primo manierismo fiorentino*, Florenz, 1956.

KEUTNER, H., *Zu einigen Bildnissen des frühen Florentiner Manierismus*, in: *Mitteilungen des kunsthistorischen Institutes in Florenz*, Bd. 8, Heft III, 1959, Seite 139-150.

KING, E. S., *An Addition to Medici Iconography*, in: *Journal of the Walters Art Gallery*, III, 1940, Seite 75-84.

LANYI, J., *Pontormos Bildnis der Maria Salviati de' Medici*, in: *Mitteilungen des kunsthist. Institutes in Florenz*, 4, 1933, Seite 88-120.
 LAVIN, I., *An Observation on "Medievalism" in Early Sixteenth Century Style*, in: *Gazette des Beaux-Arts*, September 1957, Seite 115-118.
 LONGHI, R., *Un ritratto del Pontormo*, in: *Paragone*, 35, 1952, Seite 40 f.

MAENZ, H., *Die Farbgebung in der italienischen Malerei des Protobarock und Manierismus*, Diss., München, 1934.

MARCUCCI, L., *Catalogo della mostra di disegni dei primi manieristi italiani*, Florenz, 1954.

MARCUCCI, L., *An Early Drawing by Pontormo: Infant St. John in the Uffizi*, in: *Burl. Mag.*, XCVII, 1955, Seite 250-252.

MARCUCCI, L., *La »maniera« del Pontormo*, *Quaderni Pontormeschi*, III, Empoli, 1956.

MASSAI, F., *Notizia del ritratto di Francesca di Lodovico Capponi dipinto da Jacopo da Pontormo*, Florenz, 1924.

MATHER, F. J., *The Halberdier by Pontormo*, in: *Art in America*, Febr., 1922, Seite 66-69.

MATHER, F. J., *A Drawing for Pontormo's Lost Raising of Lazarus*, in: *Art in America*, 1927, Seite 132.

MERRITT, H. S., *The Legend of St. Achatius: Bacchiacca, Perino, Pontormo*, in: *Art Bull.*, 45, 1963, Seite 258-263.

MURATOFF, P., *Die Jugend Pontormos* (russisch), in: *Sophia, Moskau*, 1914, Seite 49-66.

OERTEL, R., *Pontormos büßender Hieronymus*, in: *Mitt. d. kunsthist. Institutes in Florenz*, Bd. 7, 1955, Seite 111-120.

OERTEL, R., *Pontormo und der Florentiner Manierismus, Besprechung d. Ausstellung*, in: *Kunstchronik*, 9. Jhg., August 1956, Seite 213-218.

PIGLER, A., *The Importance of Iconographical Exactitude*, in: *Art Bull.*, XXI, 1939, S. 230.

PITTALUGA, M., *Per un quadro smarrito del Pontormo: Madonna col Bambino*, in: *L'Arte*, XXXVI, 1933, Seite 354-366.

PROCACCI, U., *Restauri e dipinti della Toscana*, in: *Bollettino d'Arte*, 29, 1936, Seite 364-383.

PROCACCI, U., *Quelques récentes restaurations de peintures de la Toscane*, in: *Museion*, 1936, Seite 227-246.

PROCACCI, U., *La casa del Pontormo*, Quaderni Pontormeschi, VI, Empoli, 1956.

SANMINIATELLI, D., *The Pontormo Exhibition in Florenz*, in: *Burl. Mag.*, XCVIII, 1956, Seite 241–243.

SCHAEFFER, E., *Ein Bildnis Pontormos im Palazzo Pitti*, in: *Monatshefte f. Kunstwissenschaft*, März 1910, Seite 125 ff.

SCHLEGEL, U., *Ein Terrakotta-Modell des Frühmanierismus*, in: *Pantheon*, I, 1961, Seite 28–38.

SEWTER, A. C., *An Exhibition of Art Treasures from Midland Homes*, in: *Burl. Mag.*, DXXIV, 1939, Seite 36–39.

SHEARMAN, J., *Rosso, Pontormo, Bandinelli and others at SS. Annunziata*, in: *Burl. Mag.*, CII, 1960, Seite 152–156.

SHEARMAN, J., *Pontormo and Andrea del Sarto*, 1513, in: *Burl. Mag.*, CIV, 1962, S. 478–483.

SHEARMAN, J., *Andrea del Sarto*, I, II, Oxford, 1965.

SINIBALDI, G., *Una predella del Pontormo*, in: *L'Arte*, XXVIII, 1925, Seite 153–158.

SINIBALDI, G., *Un disegno del Pontormo*, in: *Paragone*, 165, 1963, Seite 41 f.

SMYTH, C. H., *The Earliest Works of Bronzino*, in: *Art Bull.*, XXXI, 1949, Seite 184–210.

STEINBART, K., *Der Gotiker Jacopo Carucci aus Pontormo*, in: *Pantheon*, XXIII, 1939, Seite 3–12.

STEINMANN, E., *Cartoni di Michelangelo*, in: *Bollettino d'Arte*, V, 1925/26, Seite 3–14.

STSCHERBATSCHJEVA, M., *Ein neu aufgefundenes Bild Pontormos, Leningrad, Ermitage: Madonna mit dem Kinde*, in: *Belvedere*, 1934–1937, Seite 179–184.

SUIDA, W., *Titians Portraits, Originals and Reconstructions*, in: *Gazette des Beaux-Arts*, série 6, 1946, S. 139–152.

SUIDA MANNING, B., *A Newly Discovered Work by Pontormo*, in: *Art Quarterly*, 24, 1961/62, Seite 333.

SUPINO, I. B., *I ricordi di Alessandro Allori*, Florenz, 1908.

SUTTON, A., *Portraits by Pontormo*, in: *The American Magazine of Art*, XXVII, September 1934, Seite 459 ff.

TIETZE-CONRAT, E., *Ein plastisches Modell des Pontormo*, in: *Zeitschrift f. Bildende Kunst*, 1929/30, Seite 165–168.

TIETZE, H., *A Self-portrait by Pontormo*, in: *Gazette des Beaux-Arts*, 6e période, XLI, 1953, Seite 365 f.

TINTI, M., *Un romantico del cinquecento*, in: *Belvedere*, Bd. 7, 1925, Seite 113 f.

TOESCA, E., *Il Pontormo*, Rom, 1943.

TOLNAY, CH. DE, *Les fresques de Pontormo dans le chœur de San Lorenzo à Florence*, in: *Critica d'Arte*, IX, 1950, Seite 38–52.

TOLNAY, CH. DE, *Un disegno sconosciuto del Pontormo a Bergamo, Postilla a «Gli affreschi del Pontormo nel coro di S. Lorenzo a Firenze»*, in: *Critica d'Arte*, LVI, 1963, Seite 43–45.

VENTURI, A., *Due ritratti inediti del Pontormo*, in: *L'Arte*, NF 2, 1931, Seite 520–525.

VENTURI, A., *Storia dell'arte italiana*, Bd. IX, *La pittura del cinquecento*, parte V, Mailand, 1932.

VENTURI, A., *Un quadro inedito del Pontormo: crocchio di cittadini*, in: *L'Arte*, NF 5, 1934, Seite 348 f.

VOSS, H., *Über einige Gemälde und Zeichnungen von Meistern aus dem Kreise Michelangelos*, in: *Jahrb. d. preuß. Kunstsln.*, 34, 1913, Seite 316 ff.

VOSS, H., *Die Malerei der Spätrenaissance in Rom und Florenz*, Bd. I, Berlin, 1920.

VOSS, H., *Pontormo*, in: *Thieme-Becker, Allg. Lexikon d. bildenden Künstler*, Leipzig 1933, Bd. 27, Seite 250–252.

WAETZOLDT, W., *Die Kunst des Porträts*, Leipzig, 1908.

WEIHRAUCH, H. R., *Einige unbekannte italienische Handzeichnungen in der Graphischen Sammlung zu München*, in: *Münchner Jahrb. d. Bild. Kunst*, Bd. XII, 1937/38, Seite xxv–xxxii

WICKHOFF, F., *Über einige italienische Zeichnungen im British Museum*, in: *Jahrb. d. preuß. Kunstsln.*, 20, 1899, Seite 214.

WILD, D., *Ein Selbstbildnis Pontormos*, in: *Josef Strzygowski-Festschrift*, Klagenfurt, 1932, Seite 182–185.

WILD, D., *Le sembianze di Jacopo da Pontormo nel ritratto e nell'autoritratto*, in: *Rivista d'Arte*, XXXVI, serie terza, annuario 1961/1962, 1963, Seite 53–64.

WISCHNITZER, R., *Jacopo Pontormo's Joseph Scenes*, in: *Gazette des Beaux-Arts*, XLI, 1953, Seite 145–166, 210–217.

CURRICULUM VITAE

Ich wurde am 12. August 1935 in Zürich geboren, wo ich die Volks- und Sekundarschule besuchte und von 1951 bis 1955 in Küsnacht-Zürich das Kantonale Unterseminar absolvierte. Im Frühjahr 1955, während eines Englandaufenthaltes, entschloß ich mich zum Studium der Kunstgeschichte, Archäologie und Germanistik. Ich hörte an der Freien Universität Berlin (WS 1956/57), an der Universität München (SS 1957) und an der Universität Zürich (WS 1955; 1957–1960) bei den Herren Professoren Dr. G. Jedlicka, P. Meyer, R. Zürcher, H. Bloesch, E. Staiger und R. Hotzenköcherle. 1960 war ich für Dissertationsarbeiten in Florenz beurlaubt und nahm noch im gleichen Jahr die Dozententätigkeit an der Yale University, New Haven, Conn., auf. Ich promovierte am 8. Juli 1961 in Zürich.

Kurt W. Forster